cuadernos de aleph

HASTA CUÁNDO ESTE ERRAR DESCONSOLADO: UN VIAJE SENSORIAL POR *MANZANILLA DEL INSOMNIO* (2002) DE IVÓN GORDON VAILAKIS

HOW LONG WILL THIS BEREAVED WANDERING LAST: A SENSORY JOURNEY THROUGH *MANZANILLA DEL INSOMNIO* (2002) BY IVÓN GORDON VAILAKIS

ALBA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ
https://orcid.org/0009-0008-6196-4125
albfer25@ucm.es
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Resumen: El presente artículo busca abordar la poética sensorial desarrollada por Ivón Gordon Vailakis en su segundo poemario, *Manzanilla del insomnio* (2002), con el objetivo de mostrar cómo la autora concibe el cuerpo como una puerta de acceso a la memoria familiar y a la vivencia colectiva de la diáspora judía en Latinoamérica. A partir de una voz poética que entrelaza la experiencia individual y colectiva, la obra articula una escritura que simultáneamente conecta y desestabiliza los relatos, cuestionando los discursos oficiales que excluyen la pluralidad y el intersticio, así como las voces atravesadas por la interseccionalidad, en la que raza, género y religión configuran una triple condición de vulnerabilidad para los cuerpos desplazados. El estudio propone la lectura del cuerpo como archivo vivo y se centra específicamente en la dimensión del tacto y en el papel de las manos: en primer lugar, en su vinculación con el acto de escritura; en segundo lugar, como un dispositivo de percepción que interviene en la elaboración de juicios y en la expresión de conflictos identitarios y emocionales. Finalmente, las manos adquieren una dimensión íntima y cotidiana al integrarse en gestos y prácticas rituales que remiten tanto al origen judío como a otras culturas que han permeado su identidad interseccional.

Palabras clave: cuerpo, memoria, interseccionalidad, poesía ecuatoriana, Ivón Gordon Vailakis.

Abstract: This article examines a sensorial approach to Ivón Gordon Vailakis's second poetry collection, *Manzanilla del insomnio* (2002), with the aim of demonstrating how the author conceives of the body as a gateway to her familiar memory and to the collective experience of the Jewish diaspora in Latin America. Through a poetic voice that intertwines individual and collective experience, the

Recibido: 31/03/2026. Aceptado: 26/06/2026.
DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.21709057

work articulates a form of writing that simultaneously connects with and destabilizes narratives, challenging official discourses that exclude plurality and in-betweenness, as well as voices shaped by intersectionality, in which race, gender, and religion constitute a triple condition of vulnerability for displaced bodies. In this sense, the study proposes reading the body as an embodied archive and focuses specifically on the dimension of touch and the role of the hands: first, in their connection to writing; second, as a perceptual device that intervenes in the formation of judgments and in the expression of emotional and identity-related conflicts. Finally, the hands acquire an intimate and everyday dimension as they are integrated into ritual practices that evoke both Jewish origins and the coexistence of diverse cultural traditions, highlighting the construction of an intersectional identity.

Keywords: body, memory, intersectionality, Ecuadorian poetry, Ivón Gordon Vailakis.

Espero el recado del tiempo y no sé si llegará
Porque todo se hundió en el mar
(Gordon, 2021: 18).

1. INTRODUCCIÓN

La poesía de Ivón Gordon Vailakis[1] surge como un recado del agua, un mensaje a la deriva del tiempo en el que se entrecruzan los diferentes espacios y memorias que delimitan la experiencia de un cuerpo lírico fundado en el límite con la frontera. La producción escrita de esta autora nace de la idea de que la memoria personal solo puede ser escrita desde el diálogo con los seres cercanos, a través de los amigos, la familia y en relación con los fragmentos abandonados en el espacio natal, en un ejercicio de elaboración de una memoria colectiva.

En sus dos primeras obras, se expresa este sentido de lo común por medio de la búsqueda de puntos de arraigo en la gestación de una comunidad familiar, en el caso de *Nuestrario* (1987), y una colectividad migrante, en el de *Colibríes en el exilio* (1997). Este fenómeno se corresponde con la necesidad de hallarse a sí misma en medio de los diferentes intersticios que marcan su vida: su experiencia como ecuatoriana migrada a Estados Unidos y como parte de los hijos de la diáspora judía en América Latina a quienes, precisamente, dedica el poemario aquí estudiado: *Manzanilla del insomnio* (2002).

En las palabras preliminares se remite a la memoria de «todas las personas que tuvieron que salir de España por la Inquisición y a las personas que dejaron Europa por la

[1] Como se explicará más adelante, la producción poética de Ivón Gordon Vailakis fue publicada bajo distintos pseudónimos. En este artículo se aludirá a la autora mediante el nombre con el que firmó la obra aquí estudiada, y no con el único apellido con el que aparecen firmados los versos antes citados.

Alba Fernández Rodríguez (2026), «Hasta cuándo este errar desconsolado: un viaje sensorial por *Manzanilla del insomnio* (2002) de Ivón Gordon Vailakis», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 222-243.

persecución Nazi» (Gordon Vailakis, 2002: 7) y, más concretamente, a la de su padre, Henry Klein. Aquí se expone ya el objetivo principal de la obra: indagar en la experiencia colectiva del desplazamiento para restituir la memoria dislocada y fragmentada en el tránsito.

Ahora bien, este descenso a los orígenes tiene una doble motivación más allá de la restitución de la memoria lacerada por el paso del tiempo, ya que atiende también a una búsqueda personal, en la que Gordon combate los silencios que han constituido el quiebre de su propia identidad. Esto es clave para comprender la evolución de su escritura, pues lo que la autora planteará no es solo un modelo histórico alternativo al relato oficial, sino también un espacio en el que haya cabida para su experiencia como mujer racializada en la diáspora. En términos generales, esta pugna por la memoria confronta el silenciamiento que, según Edna Aizenberg (2015), marcó durante décadas los relatos de los exiliados de la Shoá en Latinoamérica[2] y, más específicamente, se entronca con otro fenómeno reseñado por voces como la de Marla Brettschneider (2016): en los relatos contemporáneos sobre la diáspora femenina, la crítica se ha enfocado principalmente en las experiencias de las asquenazíes, y se ha negado a incluir una nómina de voces racializadas. En ese sentido, la autora confronta un doble silenciamiento en su escritura, lo que deriva en el desarrollo de nuevos modos de representación de la realidad que le permitan integrar dichas identidades.

A partir de aquí, se entiende la paradoja temporal presente desde el subtítulo que acompaña a la primera sección del poemario («Un reloj sin arena»), donde el descenso al origen se plantea ya como una misión imposible. Seguido de él, en el poema inicial la voz poética continúa adentrándose en esta deriva contradictoria:

> Como árbol sin raíz
> se pierde
> en todas las partes del cuerpo
> que empiezan con Aleph (2002: 9).

De forma análoga al reloj sin arena, incapaz de medir el tiempo, el árbol sin raíz carece de vida, de punto fijo y de principio; es un ser en fuga cuya extrañeza se vincula con los interrogantes del sujeto lírico ante su propia identidad. Junto a ello, se plantea una última

[2] Aizenberg (2015) sostiene que, durante las décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial, los relatos sobre América Latina y la Shoá quedaron eclipsados por «las historias de los hombres de Hitler perseguidos, ocultos bajo seudónimos y ponchos tejidos a mano, escondidos en refugios selváticos y suburbios anodinos» que «han circulado durante décadas, a veces de forma académica, pero más a menudo adornadas y exageradas» (2015: 8; traducción propia).

Alba Fernández Rodríguez (2026), «Hasta cuándo este errar desconsolado: un viaje sensorial por *Manzanilla del insomnio* (2002) de Ivón Gordon Vailakis», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 222-243.

contradicción: este árbol se pierde en todo lo que comienza con Aleph, lo cual abre un abismo al que el sujeto lírico continúa asomándose, pues el Aleph es la primera letra del abecedario hebreo y, para la cultura judía, contiene en sí mismo el principio y el final. Esto genera la sensación de un proceso laberíntico que se repite sin fin.

Ante esta dispersión, el sujeto se ve obligado a delimitar su búsqueda con la única herramienta que le pertenece plenamente: la escritura del texto que está naciendo en el mismo instante en que el lector comienza a aproximarse a la obra. En esta suerte de evento genésico, se explicita, y, a continuación, se expone la centralidad de la palabra en este viaje hacia la raíz a través del uso del verbo *brotar*: «Una revelación de música perdida / aparece / entre las palabras que se deshacen/ para luego brotar otra vez» (Gordon Vailakis, 2002: 9).

El descenso iniciado por Gordon se corresponde así con uno de los fenómenos más recurrentes en su poesía: el emprendimiento de un viaje creativo para comprender su identidad. Un viaje que, de acuerdo con Manuel F. Medina, «se despliega mediante la recreación, imaginación e invención de personajes, momentos y eventos», haciendo del poema un espacio de reflexión en el que se desentrañan «las raíces de una identidad compleja caracterizada por su interseccionalidad» (2024: 149).

El abordaje de este proceso imaginativo ha sido estudiado desde múltiples perspectivas entre las que José María Mantero, sugiere, en su estudio sobre *Colibríes en el exilio,* que la autora «trasciende y rehace el concepto de frontera para que se comprenda la arbitrariedad de tales delimitaciones, desmitificando la dimensión política y componiendo una imagen de su realidad de diversas fuentes» (2002: 261). En *Manzanilla del insomnio* se retoma esta técnica a través de una cartografía sensorial que orienta la lectura según las posibilidades perceptivas del sujeto, con el fin de articular una visión personal de la experiencia diaspórica e incorporar testimonios previamente excluidos.

Ya en *Fenomenología de la percepción*, Maurice Merleau-Ponty destacó el papel crucial de los sentidos, que otorgan a cada individuo una concepción única del mundo, más allá de las pretensiones de objetividad y racionalidad impuestas por la ciencia (1993: 90). Los sentidos nos permiten conocer el mundo, pero también construir un campo de significaciones en torno a los elementos que nos rodean. Este autor señala que, por ejemplo, «con la vista o el tacto puedo conocer un cristal en cuanto cuerpo *regular* sin haber contado, siquiera tácitamente, sus lados; puedo estar familiarizado con una fisonomía sin haber visto nunca,

por sí mismo, el color de unos ojos» (1993: 33). Desde este punto de vista, se entiende que el cuerpo sea quizá el medio más propicio para redescubrir la memoria legada a esta hija de la diáspora, que se enfrenta aquí, por primera vez, a un abismo silencioso que la autora tratará de aplacar con sus versos.

Si a esto se suma la reflexión que Jean-Luc Nancy desarrolla en *Corpus* en torno a la centralidad del cuerpo en la estética posmoderna, al subrayar la necesidad de que «se escriba, no del cuerpo, sino el cuerpo mismo. No la corporeidad, sino el cuerpo. No los signos, las imágenes, las cifras del cuerpo, sino solamente: el cuerpo» (2003: 13), resulta posible comprender que, en un contexto de dispersión identitaria, el cuerpo se configure como el único elemento estable y delimitable para Gordon. En este sentido, la escritura desde y con el cuerpo se presenta como una estrategia necesaria que fundamenta el recurso a una cartografía sensorial orientada a la articulación de un nuevo discurso sobre el éxodo del pueblo judío.

Finalmente, a estas dos propuestas críticas se añade un hecho ineludible: más allá de la (im)posibilidad de llevar consigo una lengua o unas costumbres vinculadas al instante anterior a su partida, los sujetos que desfilarán por este poemario tienen una única verdad: solo les pertenece por completo su cuerpo y este es, al mismo tiempo, el portador de la herida y el testigo más verídico de lo vivido. Por esto mismo, los sentidos son los únicos que tienen la legitimidad total para reproducir este discurso fragmentado, siendo el cuerpo el único testigo fidedigno desde el cual comenzar a reconstruir y delimitar la memoria común[3].

A partir de aquí, es interesante señalar que Medina realiza un primer acercamiento hacia la cartografía sensorial que se erige en este poemario, en su artículo «Identidad territorial y postmemorias en *Manzanilla del insomnio* (2002) de Ivonne Gordon», principalmente enfocado al olfato como uno de los elementos vertebradores del diálogo con la memoria familiar: «[e]l olfato aparece como otro elemento que acosa constantemente al interlocutor de la hablante lírica y no le permite sosiego» (2020: 72). En diálogo con esta propuesta, el presente artículo propone realizar una lectura táctil del poemario.

[3] Es interesante señalar que, más allá de la asociación simbólica entre los sentidos y la indagación identitaria del sujeto lírico, en diversos poemas se presta atención a la fisonomía de los sujetos de la diáspora como signo de pertenencia étnica. En «Atraviesas», por ejemplo, la voz lírica se dirige a su interlocutor para señalar que es su nariz, precisamente, la que lo delata como judío ante la Inquisición: «Sales / de España porque tu nariz es condena / celebrar / el Shabbath puede ser tu tortura» (Gordon Vailakis, 2002: 13).

Alba Fernández Rodríguez (2026), «Hasta cuándo este errar desconsolado: un viaje sensorial por *Manzanilla del insomnio* (2002) de Ivón Gordon Vailakis», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 222-243.

El tacto nos vincula con el espacio y modela nuestra percepción de la dimensión de un objeto, pero también se ha asociado con el afecto desde tiempos remotos. En *Space and place,* Yi-Fu Tuan lo reafirma de la siguiente manera: «[l]os primates, incluido el hombre, utilizan sus manos para conocer y consolar a los miembros de su propia especie, pero también las utilizan para explorar el entorno físico, diferenciándolo cuidadosamente por el tacto de la corteza y la piedra» (Tuan, 2001: 22; traducción propia[4]).

Por último, en un sentido menos teórico, las referencias explícitas al tacto ocupan aproximadamente un tercio del poemario, con diecisiete de los cincuenta poemas, y, más allá de estas, las manos y los pies aparecen implícitamente asociados a dos acciones que atraviesan el conjunto de la obra: la escritura y el peregrinaje, tanto físico como espiritual, que ha acompañado a la diáspora desde el éxodo. A partir de esta constatación, en los siguientes apartados se profundizará en el modo en que el tacto permite a la autora configurar un nuevo lenguaje testimonial, articulado a través de múltiples posibilidades semánticas.

2. ME FUNDO EN TU TACTO: EL CUERPO COMO DISPOSITIVO DE PERCEPCIÓN, DELIMITACIÓN Y RECONFIGURACIÓN DE LA MEMORIA DE LA DIÁSPORA

Como se mencionaba en la introducción, el tacto está implícito en el propio proceso de escritura de la obra, en tanto que permite al sujeto poético delimitar la realidad circundante desde su cuerpo. Desde los versos antes mencionados, de la composición «Como árbol sin raíz», la voz lírica se vale de la escritura para realizar un acto de selección y reordenamiento de los fragmentos de la herencia legada por sus familiares en busca de una posible cronología de sus raíces.

Dichos fragmentos alcanzan al sujeto a través de un diálogo en el que intervienen la voz inquirente del sujeto poético y una segunda persona que remite al pueblo judío y que, en algunas ocasiones, se encarna en la de algunos de sus familiares. Esta dinámica se inaugura en el segundo poema, «Atraviesas» (2002: 13), donde, ya desde el título, se interpela a un tú que poco a poco se concreta en la figura del judío errante, quien, desde el Éxodo, se ve obligado a abandonar su lugar de origen, arrastrando «la pregunta / embarazada de pies recorridos». En estos primeros versos, el tacto se instaura como un medio de conocimiento —en este caso, del camino transitado—, pero también como memoria del sufrimiento que

[4] «Primates, including man, use their hands to know and comfort members of their own species, but man also uses hands to explore the physical environment, carefully differentiating it by the feel of bark and stone».

el pueblo judío carga simbólicamente en sus pies. Justo después, se reafirma la circularidad de los acontecimientos: «Sales / de España porque tu nariz es condena / celebrar / el Sabbath puede ser tu tortura. / Te echaste / una vez por el desierto a comer maná».

Aquí aparece también por primera vez la mano como un medio para el contacto con el origen: «La mano choca en mi vientre. / Has estado en el desierto, / pie piano, por herencia. / De Sinaí las huellas llevas/ en la mano/ En silencio te posas a mi lado/ dejando lo doméstico en peregrino» (2002: 13). El acto de tocarse el vientre admite una doble lectura: la mano que palpa el vientre de la voz lírica no es otra que la del padre, quien, al dejar «lo doméstico en peregrino», le lega su historia y la de todo el pueblo judío. Bajo la imagen de las huellas del Sinaí contenidas en la mano, se abre la posibilidad de que un mismo cuerpo albergue en sí la historia de múltiples generaciones que, desde la agrupación inicial en el monte Sinaí, se han ido disgregando en el espacio a causa del odio.

La segunda lectura parte de la asunción de que la mano pertenece a la voz lírica que palpa su vientre en busca del ombligo en un acto simbólico de regreso al origen y, al tomar conciencia del dolor vivido por sus ancestros, ve impresas para siempre en su cuerpo y alma las huellas legadas por los que partieron de Sinaí. De este modo, el tacto físico y las alegorías vinculadas a este sentido quedan asociados desde el inicio del viaje, más allá del proceso de escritura. A partir de aquí, en los poemas siguientes, las manos y los pies reaparecerán una y otra vez como testigos sensoriales del padecimiento del pueblo judío y de la historia personal de Gordon. Esto se ve bien al contrastar los poemas «Sinué», «La memoria te pesa» y «Sin mostrar».

En el primer poema, se establece el diálogo con Sinué, el primer hombre que huyó de Egipto hacia la Siria Palestina: «Tú fuiste el primero que perdió su tierra / su infancia, y los juegos de domingo. / Tú fuiste el primero que salió sin rumbo / y caminaste / hasta que tus pies dijeran basta» (2002: 14). Desde estos versos, la voz poética funda la historia de la diáspora a través de la imagen del andante que descubre el mundo con su tacto pedal:

> Recorres las plazas que no desaparecerán
> [...]
> y reconoces la pérdida
> y reconoces la errancia sin fin
> y te detienes y miras
> y por fin te sacas el dedo gordo del pie
> aunque duele
> y sigues como peregrino
> alimentando las plantas del pie

que van creciendo como musgos sigilosos (2002: 14).

Junto a este descubrimiento, en los dos últimos versos el tacto se configura en este poema como un método simultáneo de arraigo que, de la mano de los poemas que brotan en esta obra, sirve al sujeto poético para aprehender la realidad alcanzada. Esto se materializa a través de la imagen de las plantas del pie «que van creciendo como musgos sigilosos», adhiriéndose o dejando *huella* en el camino recorrido, como diría el sujeto poético del primer poema.

Así, el tacto funciona como una doble vía testimonial que permite reconocer el camino recorrido y, a la vez, dar cuenta de la nueva realidad a la que llegan los sujetos desarraigados. Esta doble función se evidencia al contrastar las otras dos composiciones: «La memoria te pesa» y «Sin mostrar». En el primero, el tacto aparece representado por medio de la siguiente imagen: «Tu corazón reposa / en la tierra que tienes entre las manos / las cicatrices vas lamiendo / día a día» (2002: 16). En estos versos se recupera la imagen de las marcas de las manos del receptor poético como contenedores de memoria, que son al mismo tiempo el espacio de reposo y desconsuelo para quien trata de aliviar su corazón con el recuerdo del lugar de origen, pero es incapaz de hacerlo sin verse constantemente interrumpido por las cicatrices de la derrota.

La dualidad de esta imagen se comprende de la mano del simbolismo de la tierra que es el motivo que permite al tú poético deshacer el camino y rememorar una sola matria[5] conformada por el conjunto de espacios de los que el pueblo judío fue expulsado en el Holocausto, a los que se alude en el párrafo siguiente[6]. Esta tierra es capaz de contener todo el recuerdo en sí misma, pero las manos que operan como el activador de la memoria, son incapaces de asir este elemento en su totalidad. En ese sentido, esta imagen también revela la fragilidad de ese recuerdo frente a la que la autora está combatiendo con su escritura.

Finalmente, en «Sin mostrar», el tacto vuelve a ser el estímulo que motiva la alternancia temporal entre la Europa nazi y la actualidad por medio una nueva alusión a las marcas: «Sentirás en las marcas / que llevas en los dedos y en las muñecas / la crueldad de la

[5] Aquí se entiende la matria, según la propuesta de Gilberto Giménez (1996), como un espacio marcado por un componente afectivo y localista que se sitúa de manera perpendicular al concepto de patria. La matria es aquello que se abandona, la tierra natal, mientras que la patria es la causante de dicho abandono.

[6] En la siguiente estrofa sitúa el viaje en los principales puntos de migración a causa del Holocausto: «Llegaste vestida sin nada / de Berlín, de Praga, de Viena / de Polonia, de Italia / huyendo del pelotón de verdugos» (2002: 16).

violencia / la limpieza de sangre / los huesos quemados / el sonido de las vitrinas rotas» (2002: 18). La alusión a las imágenes vinculadas a la limpieza étnica y los «huesos quemados» sitúan al lector próximo a lo sucedido en los campos de concentración bajo el nazismo. A medida que avanza el poema, se concreta la fecha específica de los sucesos y se descubre que lo que parecía una reminiscencia del padecimiento colectivo realmente es la historia de su propio padre: «El nueve de noviembre cae el muro de Berlín / y tú celebras el aniversario de tu escape. / Sesenta años antes / te escondiste en Prenzlauerberg» (2002: 18).

Si se realiza un cálculo a partir de la caída del muro de Berlín, el poema se ubicaría alrededor de 1929. Sin embargo, la yuxtaposición de esta datación con «el sonido de las vitrinas rotas» permite conectar la lectura con un episodio algo posterior: la Noche de los Cristales Rotos. Manuel Medina profundiza en esta lectura añadiendo que fue «la noche en que los nazis sembraron destrucción entre las familias judías, incendiando ciudades de Austria y Alemania, incluyendo Prenzlauer Berg» (2020: 71) donde vivía el padre de la hablante lírica.

Con todo ello, en «Sin mostrar» se conmemoran diferentes eventos violentos sufridos por la etnia durante el periodo nazi, pero también se propone una idea novedosa sobre la diáspora: en el caso de su familia y de otras tantas, la vivencia diaspórica no se limita a un solo desplazamiento, sino que, desde su salida hacia Prenzlauer Berg hasta su llegada a Ecuador, se suceden viajes intermedios marcados por la violencia y sus secuelas. Desde este punto, se comprende la persistencia de la violencia contra la etnia, un fenómeno que continúa incluso en la diáspora, donde el padre sigue enfrentando dificultades hasta llegar a Ecuador:

> Te morías de hambre en Londres
> con la incertidumbre de tu futuro famélico
> [...]
> Recapacitas
> y te das cuenta que has atravesado la mitad del mundo
> te preguntas, dónde queda el Ecuador.
>
> Alcanza la saliva
> que cae en tu frente
> y por fin respira.
>
> Has llegado a un país de puerta abierta (Gordon Vailakis, 2002: 18).

Más allá de la construcción alegórica del tacto como hilo conductor de una memoria, hay que señalar que en este texto se incluye una última alusión a este sentido en el que se subraya su valor físico dentro de la experiencia corporal que nos permite generar asociaciones

con los objetos circundantes. A partir de aquí, en otros poemas, las extremidades se convierten en elementos clave para la evolución emocional de los sujetos poéticos a lo largo del viaje por la memoria de la diáspora, como se observa cuando el yo lírico evoca la llegada a un nuevo espacio: «Has llegado a un país de puerta abierta, / has abordado / el puerto de Salinas. / Las monedas de tu abuela/ quedaron huecas entre los dedos / flexibles y largos» (2002: 18).

Frente a lo que podría ser otra imagen negativa —la pérdida de valor material de las monedas portadas en la mano—, el padre se encuentra con un país acogedor en el que «por fin respira». La flexibilidad de los dedos representa un gesto de alivio ante el final de la errancia paterna y, a su vez, puede ser interpretada como un indicio del propio amoldamiento cultural del padre, que, preparado para dejar atrás el tiempo de las monedas de la abuela, comienza a adoptar una nueva identidad cultural heterogénea que caracteriza a los hijos de la diáspora. Por ejemplo, en «Un hueso quemado», se explicita cómo han heredado el rito del Seder, pero insertando elementos de la cultura andina como la quena[7]. Desde este punto se despliega una dualidad entre lo simbólico y lo literal, una tensión que se vuelve más y más productiva en los poemas posteriores, tal como se expondrá en el siguiente apartado.

3. Tocar para tejer la emoción: el tacto como mediación sensorial en la experiencia diaspórica

Las manos o los pies no son simples conductos hacia la memoria familiar, más bien, la experiencia del tacto funciona como un registro emocional de las vivencias en la diáspora. Esta idea puede entenderse en diálogo con las reflexiones sobre la percepción y, en particular, con *The Body in Pain* de Elaine Scarry (1985). La autora sostiene que, a diferencia de otras emociones, como el deseo o el miedo, que solemos asociar con determinados objetos externos a nuestro cuerpo y nuestra mente, el dolor no puede situarse en un espacio ajeno al propio cuerpo. Ello implica, para el ser humano, la urgencia de desarrollar estrategias para combatir este fenómeno, como expresa de la siguiente manera:

> Cualquier estado permanentemente carente de objeto daría lugar, sin duda, a un proceso de invención. Sin embargo, resulta particularmente significativo que el estado en el que el sujeto se encuentra absolutamente desprovisto de objeto sea también aquel que, debido a su carácter

[7] «El canto acalla la ocarina y la quena / y desazona la herencia en la sangre. / Herencia de travesías de alta mar. / Herencia de oráculos / y respuestas en blanco del Zohar» (2002: 19).

> aversivo, vuelve más apremiante el impulso de salir de sí y alejarse del cuerpo (Scarry, 1985: 162; traducción propia[8]).

Bajo esta lógica, en *Manzanilla del insomnio* se intenta externalizar el dolor acumulado en el transcurso de la diáspora articulándolo a través de otras emociones, asociadas con la percepción dactilar. El dolor físico queda encarnado en un juego constante de atracción y rechazo en torno a la mano como registro de las dos vertientes afectivas previamente vinculadas a la memoria: la nostalgia y la violencia. Este contraste afectivo-sensorial, resultado tanto del desplazamiento del significado positivo asociado al tacto en los poemas anteriores como del distanciamiento semántico antes mencionado, se observa en la composición «El sentido de la Torah»:

> El sentido de la torah
> lo llevas en la suela.
> Tu nariz perfilada
> señala el centro de la tierra prometida.
> Perdiste todo en el acecho.
> Cuando esas manos repugnantes por la pus de sangre
> y los callos de humo
> te arrancaron (2002: 21).

Mientras que en los dos versos iniciales se repite la imagen del caminante que registra la huella del pueblo judío en sus suelas, las manos «repugnantes por la pus de sangre» se oponen en su semántica del asco a la grandeza del tacto pedal que registra la herencia errante de sus antepasados. Además, contienen el signo de la violencia que imperante contra la etnia del sujeto al arrancar «los callos de humo» de los pies verbalmente bendecidos. Este ejercicio de borrado de la memoria ancestral se comprende a partir de la vinculación entre el humo y la sangre que remiten a lo sucedido en los campos de concentración, donde el acecho, la muerte y la enfermedad eran parte del día a día de los que fueron allí condenados.

Posteriormente, los versos desvelan que las manos pertenecen a la Gestapo —la policía secreta en la Alemania nazi—, que habría arrebatado al familiar con el que se dialoga todas sus posesiones en un periodo anterior al exilio: «Perdiste todo. / Cuando esas manos asquientas de la Gestapo / te arrancaron las monedas de oro escondidas / en el armario de la abuela». En diálogo con ello, los versos antes citados podrían leerse también como si «esas manos repugnantes por la pus de sangre y los callos de humo» formasen parte de un mismo

[8] «Any state that was permanently objectless would no doubt begin the process of invention. But it is especially appropriate that the very state in which he is utterly objectless is also of all states the one that, by its aversiveness, makes most pressing the urge to move out and away from the body».

sintagma y la voz poética estuviese profundizando en el rechazo a las manos portadoras de la violencia policial que, de forma análoga a la huella que pervive en el caminante, causa una marca sobre quienes la portan.

La operatividad del cuerpo como registro memorístico sirve a la autora tanto para descender a sus orígenes como para denunciar que las manos adeptas al nazismo también han quedado marcadas por sus acciones. De este modo, se ensalza una estrategia de reconstrucción de otras verdades, ciertamente incómodas para el discurso oficial. En ese sentido, Ivón Gordon cumple con el rol que Eva Hoffman (2004) asigna a los testigos de segunda generación en la construcción de la posmemoria: «[l]a segunda generación es la generación bisagra en la que el conocimiento recibido y transmitido de los acontecimientos es transformado en historia o en mito» (Hoffman, 2004: 15; traducción propia[9]).

Asimismo, introduce interrogantes que complejizan la dicotomía entre víctima y victimario, abriendo por primera vez la reflexión sobre la necesidad de exponer también la posmemoria de los agresores. Esto último resulta especialmente llamativo si se vuelve a la referencia a Aizenberg pues, como se ha visto en la introducción, las narrativas en torno a los agresores en Latinoamérica se han articulado con frecuencia en torno al mito del nazi oculto a lo largo del continente. En el caso de la escritura de segunda e incluso de tercera generación, esta tendencia persiste, ya que ha predominado la construcción de una intriga en torno al descubrimiento de la filiación o procedencia del padre por encima de una reflexión sostenida sobre el horror, la responsabilidad y los daños causados. En ese sentido, este poemario es también una invitación a que los hijos de los agresores asuman su pasado y formen parte de la gestación de una memoria colectiva hacia un futuro común.

Un último aspecto por destacar de este poema es la forma en que continúa la pulsión entre la imagen de las raíces arrancadas por el antisemitismo y las palabras que brotan de nuevas raíces sembradas en el país de acogida. Al final del poema, la voz lírica declara: «Te arrancaron todo […] Empezaste de nuevo cuando tocaste con tus pies tierra fresca, húmeda en tus plantas» (Gordon Vailakis, 2002: 21). El tacto vuelve a estar implícito en esta trasplantación, esta vez, a través de la naturaleza ecuatoriana[10]. Por otro lado, el sentimiento

[9] «The second generation is the hinge generation in which received, transferred knowledge of events is transmuted into history, or into myth».

[10] «El calor tropical / te hizo sudar la gota gorda / el viento / te acarició como fiera en tu nuevo suspiro» (2002: 21).

de acogida es corroborado por los demás sentidos del padre, en una suerte de cartografía sensorial con la que se intenta recobrar la totalidad del instante vivido y evidenciar su magnitud dentro del recuerdo del desplazamiento familiar: «Saboreaste con la punta de tu pupila los volcanes y nevados / te arremangaste con la esperanza de rodar / en ese lugar andino / una generación mezclada» (2002: 21).

Dicha mescolanza tendrá como resultado la heterogeneidad cultural que caracteriza la obra de Gordon Vailakis, algo de lo que también dará cuenta al rememorar su infancia en la siguiente escena cotidiana: «Se cantaba el rezo del Shabbat / en las dos familias se bendecía / el pan y el vino de la fuerza. / Con las manos / silenciosas se recordaba el camino sobre las hojas secas / *Adonai eloheinu*…» (2002: 24). Las manos le transportan al tiempo pasado de nuevo en este texto, pero, además, son dotadas de gran carga simbólica con relación al rezo religioso del Shabbat, en el que la unión de las manos sirve, precisamente, para bendecir la mesa y para recordar de dónde vienen los allí reunidos.

De este modo, el tacto trasciende de nuevo lo meramente sensorial y goza de una tercera posibilidad semiótica en los poemas de Gordon, al hacerse alarde de su dimensión espiritual por su implicación dentro de los rituales de la religión. Esta idea se sustenta al aproximarse a «Sufrió su cuerpo»: «Desde su delantal blanco estiraba / el espíritu de los enemigos / al cuerpo en órganos distintos / mientras que con sus manos / movía las tortillas huecas de Oaxaca […] Indiferente al sol / y al lavado de espíritu / colgaba la poesía / de sus trenzas con tinte de hortiga. / Con qué valor hablar del pasado» (2002: 46).

Aquí se describe a un sujeto familiar que desciende a la herida al mismo tiempo que realiza un trabajo manual con las tortillas huecas de Oaxaca, recreando en su movimiento una sacudida al espíritu enemigo. La persona a la que se refiere en el poema se muestra indiferente al lavado de espíritu impuesto por los enemigos —los nazis, la Inquisición…—, y a modo de resistencia, «*cuelga* la poesía de sus trenzas con tinte de hortiga», cuestionándose cómo hablar del pasado. La mención al trenzado entronca con su valor como símbolo asociado tradicionalmente a la memoria en algunas culturas indígenas, entre las que se encuentran los Saraguro, de la región de Loja[11]. Este enclave geográfico es, justamente, aquel al que llegó la familia de la autora, lo cual se revela en «Entre voces y susurros», donde la voz lírica dialoga con un familiar, continuando la reconstrucción de su historia, centrada en los

[11] Para más información, véase Ordoñez Sotomayor y Ochoa Cueva (2020).

Alba Fernández Rodríguez (2026), «Hasta cuándo este errar desconsolado: un viaje sensorial por *Manzanilla del insomnio* (2002) de Ivón Gordon Vailakis», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 222-243.

conversos que —como ellos— llegaron a Loja: «Te escucho. / Me cuentas de los conversos / que vinieron desde Lima a Loja y se escondieron / en las iglesias. / Las pintaron de azul y adoraron a la / Virgen del Cisne» (2002: 53).

La mención a la Virgen del Cisne es reseñable en el marco de la identidad híbrida que se señala en el poema, pues revela que Loja constituye un enclave marcado por la transculturación, entendida por Fernando Ortiz (1940) como el proceso mediante el cual una cultura incorpora elementos de otra y genera nuevas formas culturales. Asociada principalmente a las comunidades indígenas, esta figura remite a un proceso de conversión comparable al de los judíos conversos presentes en el texto. A su vez, al insertar este pasaje dentro de su proceso de rememoración, la autora valida la presencia de una herencia indígena en su heterogeneidad cultural, en la que se encuentra un conocimiento implícito de lo que simboliza el trenzado del cabello.

Por otra parte, existe una segunda lectura en torno a este trenzado, en diálogo con la imagen del amasamiento de las tortillas huecas de Oaxaca, que sugiere una referencia a la tradición gastronómica judía. Las manos construyen códigos simbólicos asociados con la historia del judaísmo incluso en la preparación cotidiana de los alimentos, lo que otorga al tacto una importancia aún mayor. Concretamente, se trata de la Jalá o *Challah,* un alimento consumido en el Shabat y otras festividades, cuyo trenzado está compuesto de tres a seis cabos. Estos simbolizan la Torá, la creación y los días de la semana, de modo que el alimento representa un modo de conexión con la divinidad. Con todo ello, se revela la dimensión ritual del tacto, presente incluso en los gestos más cotidianos, en los que pervive un código religioso implícito transmitido por los rituales que se mantienen en la vida diaria, al margen de los discursos oficiales.

En relación con la revisión de los ritos cotidianos bajo los que se perpetua el legado judío de Ivón Gordon, destaca la composición «Meciendo el té negro», donde la voz lírica otorga a esta bebida un halo místico, al presentarla como una suerte de purgante del interior de su cuerpo. Aunque el té negro no goza del mismo prestigio simbólico que la Jalá, forma parte de la cotidianidad de los judíos askenazíes de Europa del Este y se integra en las reuniones familiares. Justamente después, esta escena cotidiana entre el sujeto y su interlocutor continúa, pero recodificada como una suerte de ritual: «Toma el éxtasis la forma

entre tus labios, / eres la raíz del latido / oyes el roer del páncreas / y acudes a los meses y años / de cincelar la peste» (2002: 34).

En los primeros versos se muestra cómo el té entra en contacto con la boca a través del término «éxtasis», con el que la voz poética sugiere una suerte de proceso purgatorio en el que la bebida recorre un cuerpo atravesado por el dolor y lo sana: «El té negro se va metiendo en tus entrañas / se mete en el intestino / se da vuelta y cae gota a gota / con la promesa de limpiar / la degeneración del espíritu» (34).

Tras concluir la purga, superando la degeneración del espíritu, el interlocutor consigue asumir el sufrimiento vivido y entenderlo como parte de una experiencia que establece un vínculo con el sujeto lírico: «una a una vas mutilando / hasta el último sorbo / vas limpiando las ventanas manoseadas / y te suspendes en el fondo de ese té negro / como designio de un abrazo» (34). Al plantearse en este poema la posibilidad de hallar una revelación en el gesto cotidiano, este se erige como una alternativa a los grandes ritos comunitarios de la etnia y adquiere un prestigio similar al de los modelos impuestos por las escrituras sagradas.

Por todo ello, se entiende que, una vez transitada la memoria familiar y puesta en evidencia la violencia sistemática cometida contra la diáspora, los sentidos se convierten en responsables de proporcionar un nuevo plano de comunicación con los familiares y con el lector, desde el cual se propone una armonía cultural hacia el final del poemario. El cuerpo es, al mismo tiempo, portador de la herida y de la tradición y, por ello, tal vez sea el medio más propicio para rearraigar esta última en el presente, tal como se verá en el apartado final.

4. DAR LA MANO A UNA NUEVA TRADICIÓN: ENTRE EL DIÁLOGO Y LA RECONCILIACIÓN IDENTITARIA

Una vez entrelazados los testimonios del desplazamiento de la etnia judía, la segunda sección del libro se desplaza hacia la historia personal de los antepasados de la autora. Este giro busca una reconciliación con su memoria íntima más allá de la experiencia colectiva de la diáspora. El diálogo que se establece parte de la idea de que solo es posible habitar el presente en paz si se asume la verdad histórica revelada en los poemas anteriores. A partir de ahí, la autora

definirá su identidad heterogénea como mujer de la diáspora judía en Ecuador, fruto del cruce entre una familia cristiana y otra judía, y heredera, además, de un legado helenístico[12].

En este diálogo intercultural se entiende más que nunca la necesidad de escribir desde el cuerpo como el único medio posible para la expresión de un sujeto lírico al que la rigidez de las categorías identitarias ya existentes resulta fútil e inoperante. Ivón Gordon Vailakis no es plenamente judía o cristiana, y tampoco un ente únicamente ecuatoriano o estadounidense, sino que su espacio es el del intersticio, es un espacio innominado que únicamente puede ser fundado por el mismo cuerpo que es testigo de su realidad[13].

Bajo el subtítulo «Un par de armonías», se introduce un compás armónico en el que confluyen su presente, pasado y futuro y el de los miembros de la diáspora, en un ejercicio de ensamblaje análogo al juego nominal que se presenta en sus libros. Medina señala que en su nombre de pluma «notamos un afán de conectar su identidad a combinaciones específicas de nombre y apellidos», ya que este se halla en constante transformación en servicio del avance de su indagación identitaria (2024: 57). El pseudónimo «Ivón Gordon Vailakis» consta de tres elementos que denotan las vertientes identitarias que la autora trata de reconciliar en *Manzanilla del insomnio*: el nombre de pila reconoce su vinculación con el habla hispana y lo ecuatoriano; el apellido Gordon[14], remite a su raigambre judía y, finalmente, Vailakis «la identifica como esposa, a la manera de dar etiquetas de los estadounidenses» (Medina, 2024: 57).

Desde aquí se comprende la búsqueda de un espacio de convivencia cultural en el que se legitimen la hibridez discursiva de la diáspora. De cara a profundizar en el vínculo que el tacto guarda con este proceso, se debe partir de «La noche anterior al miércoles de ceniza», el poema destinado a su padre. Ya desde el título del se muestra una contradicción cultural entre la celebración cristiana del miércoles de ceniza, inexistente en el judaísmo, y las acciones del sujeto lírico. Sin embargo, se crea un rito intermedio que permite convocar a los muertos

[12] Esto último se observa en los poemas destinados a «Stephanos» y a «Las mujeres de Potamiés».

[13] De hecho, cuando en la composición «Las plazas son espacios de estatuas» se evidencia el rechazo de muchos miembros de la diáspora hacia su raigambre étnica, el sujeto poético señala la presencia ineludible de la identidad en el cuerpo: «Fingiendo la monotonía del viento / y la libertad entre las manos, / en sus casas esconden los apellidos de la conversión […] ves en sus caras, en su nariz, en su pelo ensortijado, / la presencia de cuerpos vacantes» (2002: 55).

[14] Es pertinente aclarar aquí que la cita incluida al inicio del articulo aparece firmada con el nombre Ivonne y un único apellido, Gordon, dado que la autora firmó el libro del que procede, *Casa de agua / Waterhouse,* con ese único apellido, al modo estadounidense.

desde el tacto y a través de la ceniza «la noche anterior al miércoles de ceniza / marco la frente con tu estrella / mientras escarbo la tierra con furia / tratando de dibujar tu rostro» (Gordon Vailakis, 2002: 29).

Estos versos se inscriben en un ritual propio de la tradición hebrea, en la que el empleo de ceniza se asociaba con el duelo, el arrepentimiento y la penitencia[15]. En esta ocasión, el sujeto se sirve de sus manos para conjurar un ritual alternativo al Miércoles de Ceniza cristiano, con el que se combate el desarraigo procedente de la pérdida de la cosmovisión legada por el pueblo judío, no tanto a través del rechazo explícito de la tradición impuesta, sino por medio de la gestación de un modelo alternativo de resistencia y diálogo. Gordon sitúa el texto en la noche anterior al inicio de la Cuaresma no como un acto de rebelión ante el calendario religioso, sino porque este es también un periodo de penitencia y al festejarla con un rito que se vincula más con las escrituras del Antiguo Testamento que con la realidad cristiana actual, reconoce la deuda del cristianismo con las raíces judías. De otro lado, la propia Cuaresma está asociada tanto al periodo de espera hasta la Resurrección de Jesucristo como a los cuarenta años de peregrinación del pueblo espiritual de Israel hasta hallar la Tierra Prometida.

En este poema, el tacto vuelve a ocupar una función ritual y, a la vez, es un testimonio de que el cuerpo es el único medio a partir del cual la autora puede reescribir su identidad al margen de las categorías impuestas por las fuentes oficiales, pues este es también el elemento en el que se circunscribe su interseccionalidad. Ante la ausencia de una genealogía fija desde la que continuar expresando su identidad, Gordon debe desarrollar su propuesta desde esta cartografía sensorial.

La confluencia de saberes y visiones continuará hasta la última sección, en composiciones como «No es posible creer», donde el sujeto lírico se sitúa en el presente para dar cuenta del desarrollo de dicha convergencia hacia una realidad en que, pese a haber cedido en algunos aspectos culturales, se mantiene el sentido ritual de la vida:

> Ahora en medio del olvido levantamos
> la copa del cáliz que cambia de vino tinto a vino blanco
> y decimos, donde está la gloria de nuestros
> días de camino en el desierto.
> [...]

[15] En el Antiguo Testamento se encuentran múltiples referencias al valor simbólico de la ceniza. Por ejemplo, en Job 42:8, el protagonista se arrepiente «en polvo y ceniza»; asimismo, en Jonás 3:6 se describe cómo los habitantes de Nínive se cubren de ceniza en señal de compunción.

Es día de señalar con ceniza
la frente con agua bendita o aceite (2002: 58).

En este fragmento se contraponen elementos que denotan la transformación de las tradiciones familiares. Por un lado, se señala una suerte de olvido que, tras haber leído el poemario, comprendemos como una forma de memoria silenciada y diluida a través del contacto con el país de llegada; por otro, se denota el cambio del vino tinto al vino blanco. Esto último guarda estrecha relación con la fundación de un rito alternativo bajo el auspicio de interculturalidad. Más allá de la menor o mayor dificultad para obtener vino kosher en el nuevo espacio o la pérdida de lo que antes era un precepto fundamental dentro de los rituales familiares, mediante el uso del vino blanco, el sentido ritual de la bebida no se ha perdido[16].

En estos versos se trata de un gesto inscrito aún en el periodo de penitencia, como se infiere tanto de la alusión a un rito similar al que proponía la autora en el poema anterior como de los versos siguientes, en los que se conmemora el recorrido realizado, lo cual podría inscribirse en ese instante de rememoración de la Cuaresma: «Temblamos al avanzar el paso,/ nos quitamos las sandalias/ y sabemos que ya hemos cruzado la frustración de los pies» (2002: 58).

Llegados los últimos versos, la reaparición de la fatiga asociada al tacto de los pies desvela un mensaje: que el tiempo de penitencia ha pasado y que es momento de forjar un futuro común. En él se reivindica, de nuevo, la necesidad de repensar «que pasó con los árboles que se sembraron / en una nación nueva» para dirigir la mirada a la violencia que aún impera sobre los miembros desplazados, esta vez en nombre de la pureza en su propia religión. En un acto de legitimación, Gordon continúa el brindis celebrando el abrazo al otro, al distinto, con quien se está formando un presente a través de un argumento dogmático siguiendo el ejemplo de Moisés: «cuando los Levitas no levantaban la mano/ porque venían del mismo lado del Nilo/ porque Moisés fue recogido por el enemigo/ y mezclarse entre santos y rabinos era la misma cosa» (2002: 58).

Con el fin de la Cuaresma llega el tiempo de reunión y celebración del fruto de todo el peregrinaje vivido. De ahí que, en los versos que se citaban al inicio, la voz lírica abandone

[16] Vadim Putzu (2017) explica la importancia del vino en el judaísmo de la siguiente manera: «[e]n el ámbito del culto, el vino era —y sigue siendo— un elemento esencial de varios rituales vinculados tanto a los días sagrados que se repiten regularmente (Sábado, Pascua, Purim, etc.) como a los eventos relativos al ciclo de la vida (como la circuncisión y el matrimonio)» (2017: 153; traducción propia).

el arrepentimiento ante la pérdida de la totalidad de su cultura y acepte una realidad heterogénea, en la que se admite el uso indistinto del aceite —de raigambre judía— o el agua bendita —del cristianismo— en la unción sagrada de la ceniza. Junto a ello, el empleo de un cáliz como receptor del vino blanco evoca otro desplazamiento de la semántica religiosa hacia el intersticio en el que, si bien hay cáliz, no hay sangre de Cristo ni vino kosher.

En relación con esta idea, la voz lírica llega a trascender el peregrinaje verbal para emprender una andanza física y espiritual. En el poema «Cansada de esperar», regresa al país de origen, donde se encuentra con otro miembro de la etnia, una segunda persona que, sorprendida, cuestiona la legitimidad de la herencia judía en la diáspora: «me preguntas dónde aprendí a distinguir entre / el cuerno y la culebra / entre el pan sin levadura y el rosario de las cinco» (2002: 60).

A lo largo del poema no se logra discernir con claridad quién es el interlocutor de la voz lírica, pero sí se evidencia que la protagonista del poemario ha trascendido el diálogo íntimo con su padre hacia un diálogo aún más profundo: un diálogo anterior cuyos participantes parecen no solo hallarse en el espacio desde el cual se produjo el primer éxodo, sino también en un tiempo liminal, en el que llega a regresar a la tierra prometida para celebrar la pervivencia de la etnia pese a todas las violencias padecidas. Si se ponen en relación este texto y otros fragmentos citados anteriormente, se entiende que lo que la autora hace es reivindicar la validez de su legado judío frente a quienes imponen una exclusividad o pureza vinculada al territorio ancestral. Asimismo, se resalta el hecho de que esta legitimación viene dada por la cotidianidad.

De este modo, el gesto corporal se antepone al verbo como un modo lícito de resistencia que guarda el secreto de la identidad en los espacios mínimos que le son concedidos. En este caso, dicho espacio se materializa en una servilleta en la que se transcriben las escrituras sagradas, a escondidas del opresor:

> Te enteras que todos estos años/ he guardado los ritos del Rosh Hashaná / con escrituras secretas en una servilleta / y el dulce de higo inmerso en la impaciencia. / No sé las palabras del Kadish, sólo tengo una brújula / apuntada a las raíces / y una grabadora llena de lapsos de silencio / y espacios que se ahogan en los bordes de los ojos / mientras alguien perseguido por el galope de la / Inquisición / gime el silencio de un hebreo grabado / en los rollos de la Torah (2002: 60).

Finalmente, para cerrar esta sección, centrada en el cuerpo como lugar de confluencia entre la memoria personal y la diáspora, conviene destacar la presencia del tacto en el último

poema: «Estas manos tocan tactan». A modo de conclusión, Gordon retoma la figura de las manos y el sentido del tacto para recapitular los distintos elementos que configuran su identidad interseccional, presentes a lo largo del poemario. Así, todo el despliegue semántico de *Manzanilla del insomnio* converge en una imagen final de las manos que «jalan el hilo», expresión que, a la luz de la lectura que se ha ido realizando en este artículo, puede interpretarse como una alusión al hilo de la memoria. Esta idea se corrobora además desde los primeros versos:

> Estas manos tocan tactan
> nostalgias heredadas. Estas manos
> oyen tu cuerpo con la avidez de mediodía.
> Tocan tactan tocan tactan el origen de los rastros
> son el pie del corazón en relichos
> tocan tactan tocan tactan
> la hierba buena, la masa tibia, el almidón y la virgen (2002: 67).

La autora enumera diversos elementos vinculados al tacto, como si fuera desgranando el ovillo verbal que articula el poemario en su conjunto: la alusión a la masa —de las tortillas—, la virgen del Cisne y la memoria a la que accede al entrar en con-tacto con la frente y el vientre familiar. La misma mano que ha bordado el poemario recopila y hace coexistir, una última vez, todos estos elementos: «en las algas de la piel tibia / bordan con la aguja bordes profundos en / el paño de algodón y cincelan la plata y el oro / arrastrándose en la hendura de la colina. / Estas manos / jalan el hilo» (2002: 67). Con todo ello, y en diálogo con la mano que escribe para retener y comprender los procesos transcurridos en la diáspora, se verifica por última vez, no solo la posibilidad, sino también la necesidad de continuar sus palabras por medio de la estética sensorial.

5. Conclusiones

En la presente investigación se ha propuesto un recorrido sensorial por *Manzanilla del insomnio* de Ivón Gordon Vailakis, con el fin de demostrar cómo la autora parte de su mayor posesión, el cuerpo, para recuperar y ensamblar los fragmentos de la memoria de la diáspora, dispersos en el espacio y el tiempo. La voz poética de estos poemas atraviesa tanto la memoria personal como la colectiva con el propósito de entretejer y, a la vez, deshilachar verdades alternativas a un discurso oficial en el que no hay cabida para el intersticio.

En esta línea, las mismas manos que jalan el hilo al final del poema adquieren múltiples posibilidades semióticas, entre las que destacan tres aspectos principales. En primer

lugar, su función como elemento que pone en contacto al sujeto poético con los cuerpos e historias de la diáspora. En segundo lugar, su implicación en la elaboración de juicios perceptivos dentro de cada una de estas vivencias y, más concretamente, su valor como recurso que permite a la autora expresar los conflictos identitarios y emocionales que atraviesan sus personajes.

Finalmente, el tacto abarca un nivel de significado mucho más íntimo al constituirse como parte fundamental de los ritos realizados por los habitantes de la diáspora y, en particular, por los familiares de la autora en su vida cotidiana. Estos gestos funcionan, por un lado, como reminiscencias de su origen judío y, por otro, como prácticas fundacionales de una nueva realidad en la que dialogan dos o más culturas que configuran la interseccionalidad de Gordon, como la oración a la Virgen del Cisne, el trenzado del cabello o la preparación de la Jalá.

En definitiva, este análisis pone de manifiesto que la obra de Gordon Vailakis no se limita a recomponer una memoria dispersa, sino que articula una poética del cuerpo concebido como un archivo vivo, capaz de oponerse al olvido y de reformular los relatos dominantes. De este modo, el tacto se configura como un lenguaje alternativo que vincula múltiples formas de pertenencia y problematiza las fronteras entre identidad, memoria y territorio, situando la experiencia diaspórica en una permanente resignificación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AIZENBERG, Edna (2015), *On the Edge of the Holocaust: the Shoah in Latin American Literature and Culture,* Massachusetts, Brandeis University Press.

BRETTSCHNEIDER, Marla (2016), *Jewish Feminism and Intersectionality*, Nueva York, State University of New York Press.

GIMÉNEZ, Gilberto (1996), «Territorio y cultura», *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, vol. 2, n.º 4, pp. 9-30.

GORDON, Ivonne (2001), *Casa de agua / Waterhouse*, Valparaíso (Indiana, Estados Unidos), Clayton & Co.

GORDON VAILAKIS, Ivón (2002), *Manzanilla del insomnio*, Quito, Editorial El Conejo.

HOFFMAN, Eva (2004), *After such knowledge: memory, history, and the legacy of the Holocaust*, Nueva York, PublicAffairs.

MANTERO, José María (2002), «*Colibríes en el exilio* de Ivón Gordon Vailakis: hacia una poesía sin fronteras», en volumen colectivo derivado del Congreso de la American Association of

Teachers of Spanish and Portuguese (AATSP), Madrid, 1998, pp. 261-271. Disponible en Internet [https://www.academia.edu/64618883/Colibr%C3%ADes_en_el_exilio_de_Iv%C3%B3n_Gordon_Vailakis_hacia_una_poes%C3%ADa_sin_fronteras] (15/01/2026).

MEDINA, Manuel F. (2020), «Identidad territorial y postmemorias en *Manzanilla del insomnio* (2002) de Ivonne Gordon», *Pie de página*, 5, pp. 49-76.

MEDINA, Manuel F. (2024), «Interseccionalidad de identidades en la poesía de Ivonne Gordon», en Luis Antonio Aguilar Monsalve (ed.), *Antología del ensayo breve ecuatoriano actual*, Loja, Secultura Editorial, pp. 149-154.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1993), *Fenomenología de la percepción*, trad. Jem Cabanes, Barcelona, Planeta DeAgostini.

NANCY, Jean-Luc (2003), *Corpus*, Madrid, Arena Libros.

ORDOÑEZ SOTOMAYOR, Alex y OCHOA CUEVA, Pablo (2020), «Ambiente, sociedad y turismo comunitario: la etnia Saraguro en Loja-Ecuador», *Revista de Ciencias Sociales*, 26, pp. 180-191.

ORTIZ, Fernando (1940), *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana, Editorial Oriente.

PUTZU, Vadim (2017), «Tasting Heaven: Wine and the World-to-Come from the Talmud to Safed», en Leonard J. Greenspoon (ed.), *Olam ha-zeh v'olam ha-ba: This World and the World to Come in Jewish Belief and Practice*, Purdue University Press, pp. 151-170.

SCARRY, Elaine (1985), *The body in pain,* Nueva York, Oxford University Press.

TUAN, Yi-Fu (2001), *Space and Place*, Minneapolis, University of Minnesota Press.